UEBER DIE

BESTIMMUNG DER OPER.

Ein akademischer Vortrag

von

RICHARD WAGNER.

LEIPZIG.
Verlag von E. W. Fritzsch.
1871.

UEBER DIE

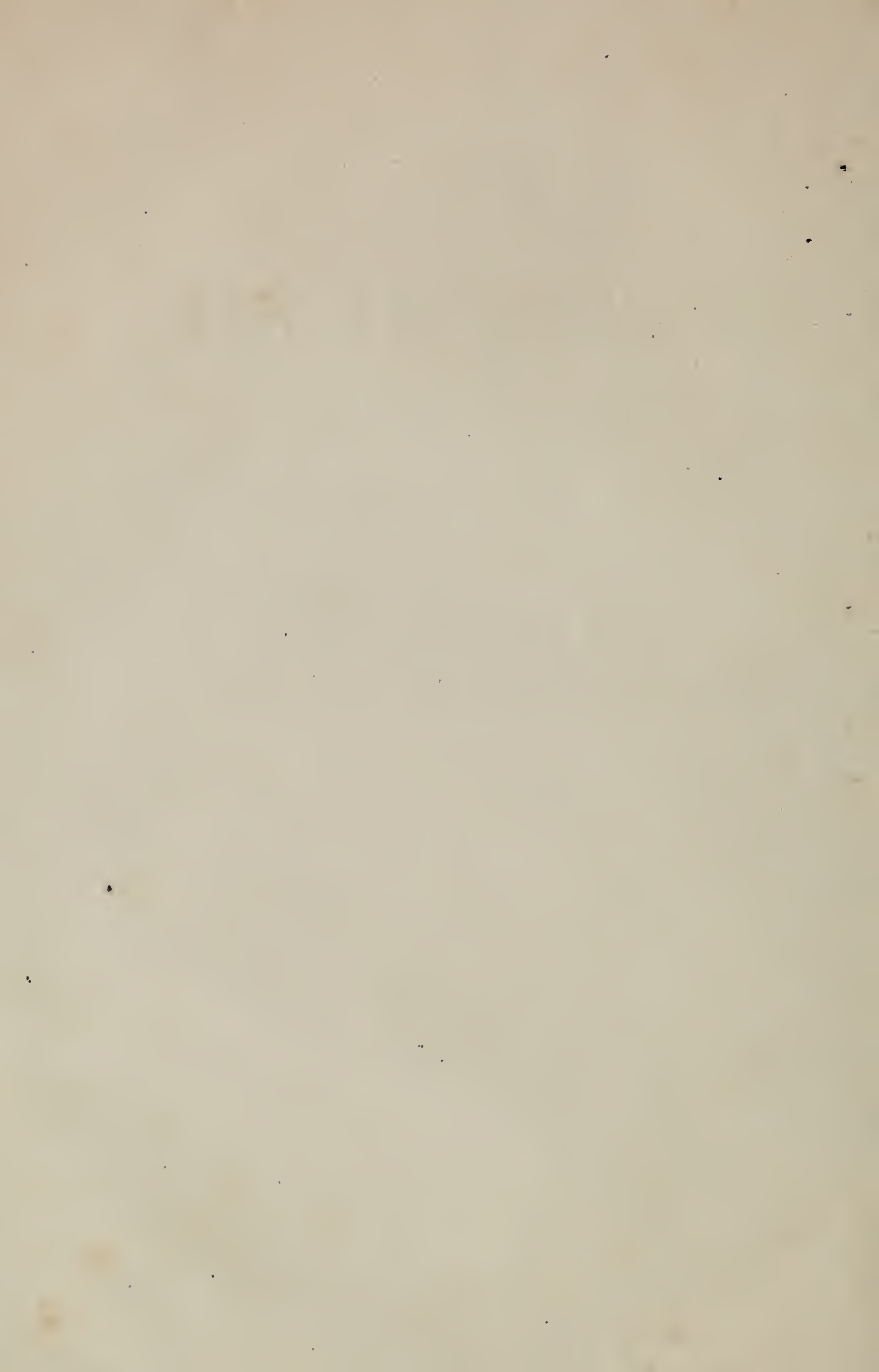
BESTIMMUNG DER OPER.

EIN AKADEMISCHER VORTRAG

VON

RICHARD WAGNER.

LEIPZIG.
VERLAG VON E. W. FRITZSCH.
1871.



Vorwort.

Bei der Ausführung der vorliegenden, zu einem akademischen Vortrag bestimmten Abhandlung, traf der Verfasseer auf die Schwierigkeit, über einen Gegenstand sich nochmals verbreiten zu sollen, welchen er bereits vor längerer Zeit in einem besonderen Buche, mit dem Titel: Oper und Drama, in jeder Hinsicht ausführlich behandelt zu haben glaubt. Konnte bei der diesmal nöthigen gedrängten Fassung der Hauptgedanke nur in seinen Umrissen ausgeführt werden, so dürfte Derjenige, welcher durch diese Schrift sich zu einer ernsteren Theilnahme angeregt fühlen sollte, die näheren Aufschlüsse über meine auf diesen Gegenstand bezüglichen Gedanken und Urtheile in jenem von mir verfassten früheren Buche zu suchen haben. Es würde ihm

dann auch wohl nicht entgehen, dass, wenn im Betreff des Gegenstandes selbst, nämlich der Bedeutung und des Charakters, welche der Verfasser dem musikalisch conzipirten Drama zuspricht, zwischen der älteren, ausführlicheren, und der gegenwärtigen, gedrängteren Fassung zwar eine vollständige Uebereinstimmung herrscht, in mancher Beziehung diese letztere dennoch neue Gesichtspunckte darbietet, von welchen aus betrachtet Verschiedenes auch anders sich darstellt; und hierin dürfte das Interessante dieser neueren Abhandlung auch für Diejenigen liegen, welche mit der älteren sich bereits vertraut gemacht hatten.

Es war mir allerdings zur immer neuen Erwägung des von mir selbst Angeregten genügend Zeit gelassen worden, und wohl hätte es mir erwünscht sein müssen, von diesen dadurch abgezogen zu werden, dass mir dagegen der Beweis für die Richtigkeit meiner Ansichten auf dem praktischen Wege erleichtert worden wäre. Die Ermöglichung einzelner, in meinem Sinne korrekter, theatralischer Leitungen konnte hierfür nicht ausreichend sein, sobald diese nicht gänzlich ausserhalb der Sphäre des heutigen Opernwesens gestellt waren; das vorherrschende Theaterelement unsrer Zeit, mit allen seinen nach innen und aussen wirkenden gänzlich unkünstlerischen, undeutschen, und sittlich wie

geistig verderblichen Eigenschaften, ist es, welches sich stets wie ein erdrückender Dunstnebel wieder über die Stätte zusammenzieht, von wo aus es den ermüdendsten Anstrengungen etwa gelingen konnte, einmal auf das Sonnenlicht ausblicken zu lassen. Auch diese vorliegende Schrift möge daher nicht als ein Bemühen des Verfassers, etwa auf dem eigentlichen Felde der Theorie an sich Beachtenswerthes zu leisten, sondern als ein, auch von dieser Seite her geleiteter letzter Versuch, für seine Anstrengungen auf dem Gebiete der künstlerischen Praxis zur Theilnahme und Förderung anzuregen, aufgenommen werden. Es wird dann auch zu begreifen sein, wie er, einzig von diesem Trachten bestimmt, dazu veranlasst ward, den von ihm behandelten Gegenstand neuen Gesichtspunkten für die Betrachtung zuzuwenden, da er immer nur suchen muss, das ihn einnehmende Problem so zu stellen, dass es endlich Denjenigen auch sich zukehre, die zu seiner ernsten Betrachtung einzig befähigt sein können. Dass ihm dieser Erfolg bisher noch so schwer zu gewinnen war, und er sich immer wie ein monologisirender einsamer Wanderer, der etwa nur von den Fröschen unserer Theaterrezensions-Sümpfe angequackt wurde, vorkommen musste, hierin sprach sich ihm eben die Grundverdorbenheit der Sphäre aus, in welche er sich

für sein Problem zunächst gebannt sah, weil in ihr anderseits doch nur die einzigen produktiven Elemente des höheren Kunstwerkes liegen, welchen die Blicke der jetzt gänzlich ausserhalb dieser Sphäre Stehenden zugewendet zu haben der wahrhaft beabsichtigte Erfolg auch der vorliegenden Schrift sein kann.

Eine wohlgemeinte Klage ernsthafter Freunde des Theaters giebt der Oper die Schuld am Verfalle desselben. Sie begründet sich auf die unverkennbare Zurückdrängung des Interesses am rezitirten Schauspiele, sowie auf den durch die Einwirkung der Oper herbeigeführten Verderb der dramatischen Leistungen des Theaters überhaupt.

Die Richtigkeit dieser Beschuldigung muss einleuchtend erscheinen. Zu untersuchen wäre nur, wie es kam, dass seit den ersten Anfängen des modernen Theaters zu jeder Zeit die Ausbildung der Oper vorbereitet worden ist, und dass von den ausgezeichnetsten Geistern widerholt die Fähigkeiten eines dramatischen Kunstgenres aufmerksam erwogen worden sind, durch deren einseitige Ausbildung dieses die Gestalt der heutigen Oper angenommen hat. Wir dürften bei einer solchen Untersuchung zu einer Betrachtung hingeleitet werden, welche unsere grössten Dichter in einem gewissen Sinne uns als Vorarbeiter für die Oper zeigte. Wenn diese Behauptung mit grosser Mässigung festzuhalten ist, muss uns andrerseits der Erfolg der Leistungen unserer grossen deutschen Dichter für das Theater, und die Einwirkung jener auf den Geist unserer dramatischen Darstellungen zu der ernsten Erwägung

dessen führen, wie gerade dieser Wirkung, d. h. dem Einflusse jener grossen dichterischen Arbeiten auf den Charakter unserer theatralischen Leistungen, die Oper mit so überwältigender Bestimmung des theatralischen Kunstgeschmackes im Allgemeinen entgegen treten konnte. Zu einer deutlichen Einsicht hierein dürften wir gelangen, wenn wir uns bei dieser Untersuchung zu allernächst an das thatsächliche Ergebniss halten, welches sich im Charakter der theatralischen Leistungen des eigentlichen *Schauspieles* kundgiebt, wie es aus der Einwirkung des Göthe'schen und Schiller-schen Dramas auf den Geist der Darstellungsweise unserer Schauspieler sich herausgestellt hat.

Den Erfolg dieser Einwirkung erkennen wir sofort als das Ergebniss eines Missverhältnisses zwischen der Befähigung unserer Schauspieler und der ihnen gestellten Aufgabe. Eine klare Beleuchtung desselben gehört der Geschichte der deutschen Schauspielkunst an, und ist auf diesem Felde auch durch anerkennenswerthe Leistungen bereits vorgenommen worden. Indem wir uns hier einerseits auf diese beziehen, andrerseits das dem Uebelstande zu Grunde liegende tiefere ästhetische Problem für den späteren Gang unsrer Untersuchung aufbewahren, käme es für das Erstere nur darauf an, festzustellen, dass die ideale Tendenz unserer Dichter für die dramatische Darstellung sich einer Form bedienen musste, in welcher das Naturell und die Bildung unserer Schauspieler sich nicht bewähren konnten. Es bedurfte ihrerseits der seltensten genialen Begabungen, wie derjenigen einer Sophie Schröder, um eine Aufgabe vollständig zu lösen, welche für unsre, bisher nur an das bürgerlich natürliche Element des deutschen Wesens gewöhnte,

Schauspieler viel zu hoch gestellt war, um sie bei dem jäh angestellten Versuche ihrer Lösung nicht in die verderblichste Verwirrung zu bringen. Das übel berufene „*falsche Pathos*“ verdankt seine Entstehung und etwaige Ausbildung dem bezeichneten Missverhältnisse. Ihm war in den früheren Zeiten der deutschen Schauspielkunst das, den sogenannten „englischen Comödianten“ besonders eigenthümliche groteske Affektiren vorausgegangen, welches von diesen auf die rohe Darstellung gröblichst zubereiteter alt-englischer, auch Shakespeare'scher Stücke angewendet worden war, und das wir heute noch auf dem verkommenen englischen Nationaltheater antreffen. Gegen dieses hatte sich der gesunde Trieb des sogenannten „Naturwahren“ gerichtet, welches seinen entsprechendsten Ausdruck in der Darstellung des „bürgerlichen“ Dramas gewann. Es ist zu bemerken, dass, wenn selbst Lessing, wie nicht minder Göthe in seiner Jugend, für dieses bürgerliche Drama dichterisch wirksam waren, diesem doch seine Hauptnahrung von je durch Stücke zugeführt wurde, welche die vorzüglichsten Schauspieler dieser Periode sich selbst schrieben. Die enge Sphäre und der geringe dichterische Werth dieser Produkte forderten nun unsre grossen Dichter zur Erweiterung und Erhöhung des dramatischen Styles auf; herrschte hierbei der Sinn für fortgesetzte Pflege des „Naturwahren“ vor, so musste sich doch alsbald die ideale Tendenz einprägen, welche für den Ausdruck als *poetisches Pathos* zu realisiren war. Dem mit diesem Zweige unsrer Kunstgeschichte einiger Maassen Vertrauten ist es bekannt, in welcher Weise unsere grossen Dichter in ihren Bemühungen, den neuen Styl den Schauspielern

einzubilden, gestört wurden; ob sie, auch ohne diese Störungen, in der Folge hierin glücklich gewesen wären, ist jedoch andrerseits durchaus zu bezweifeln, da sie bisher schon nur mit einem künstlichen Scheine dieses Erfolges, welcher sich eben als das sogenannte „falsche Pathos“ völlig regelmässig ausbildete, sich hatten begnügen müssen. Dieses blieb, als dem bescheidenen Grade der Begabung der Deutschen für das Schauspiel entsprechend, hinsichtlich des Charakters der theatralischen Darstellungen von Dramen idealer Tendenz als einziger, allerdings sehr bedenklicher Gewinn von jener andrerseits so grossartigen Einwirkung unsrer Dichter auf das Theater übrig.

Was sich in diesem „falschen Pathos“ aussprach, ward nun wiederum zur Tendenz der dramatischen Konzeptionen unserer geringeren Theaterdichter, deren ganzer Inhalt von vorn herein so nichtig wie jenes Pathos selbst war, wobei wir nur an die Produkte eines Müllner, Houwald, und der ihnen bis auf unsere Tage folgenden Reihe ähnlicher, dem Pathetischen zugewendeten theatralischen Schriftsteller zu erinnern haben. Als einzige Reaktion hiergegen würde das immer wieder neu gepflegte bürgerliche Prosa-Schauspiel oder Lustspiel unserer Zeit angesehen werden können, wenn das französische „Effektstück“ nicht mit so überwältigendem Einflusse in dieser Richtung auch bei uns Alles zu bestimmen und zu beherrschen vermocht hätte. Hiedurch ist vollends jede irgend erkennbare Reinheit der Typen unseres Theaters getrübt worden, und was wir selbst von Göthe’s und Schiller’s Dramen für unser Schauspiel übrig behalten haben, ist das offenbar gewordene Geheimniss der Anwendung des „falschen Pathos“, der „*Effekt*“.

Wenn alles für das Theater Geschriebene und auf ihm Gespielte gegenwärtig nur von dieser einzigen Tendenz des „Effektes" eingegeben wird, so dass, was diese Tendenz unkenntlich lässt, sofort der Nichtbeachtung verfällt, darf es uns auch nicht wundern, wenn wir sie bei den Darstellungen der Göthe'schen und Schiller'schen Stücke einzig festgehalten sehen; denn in einem gewissen Sinne liegt hier das aus Missverstand hervorgegangene Vorbild zu dieser Tendenz verborgen. Das Bedürfniss des „poetischen Pathos" gab unsern Dichtern eine mit voller Absicht auf das Gefühl wirkende *poetisch-rhetorische Diction* ein, welche, da die ideale Absicht von unsren unpoetisch begabten Schauspielern weder verstanden noch ausgeführt werden konnte, zu jener an sich sinnlosen, aber melodramatisch wirksamen Rezitation führte, deren eigentliche praktische Tendenz eben jener „Effekt" war, d. h. die Betäubung des sinnlichen Gefühles des Zuschauers, wie sie thatsächlich sich im heftigen „Applaus" zu dokumentiren hat. Der „Applaus" und die „Abgangs"-Tirade, welche diesen unverweigerlich hervorrufen sollte, sind zur Seele aller Tendenzen des modernen Theaters geworden: die „brillanten Abgänge" der Rollen unsrer klassischen Schauspiele wurden überzählt, und nach ihrer Anzahl ihr Werth ganz so bemessen, wie der — einer italienischen Opernparthie; und allerdings kann man es nun unsren applausbedürftigen Priestern Thalia's und Melpomene's nicht verargen, wenn sie mit Neid und Scheelsucht auf die Oper blicken, in welcher diese „Abgänge" noch bei weitem zahlreicher sich vorfinden, und die Applausstürme mit bedeutend grösserer Sicherheit gewährleistet sind, als selbst in den

wirkungsreichsten Schauspielen; und da nun unsre Theaterdichter wiederum von dem Effekte der Rollen unsrer Schauspieler leben, so ist es sehr erklärlich, dass der Opernkomponist, der dieses Alles durch Anordnung eines gehörigen Schreiaccentes am Schlusse jeder beliebigen Sängerphrase so leicht bewirkt, ihnen ein sehr verhasster Nebenbuhler dünkt.

In Wirklichkeit stellt sich aber so, und nicht anders, der äussere Anlass zu der Klage, von deren Beachtung wir ausgingen, so wie der bei ihrer Untersuchung zu allernächst erfassbare Charakter derselben heraus. Dass ich weit entfernt von der Meinung bin, hiermit auch den tieferen Grund dieser Klage bezeichnet zu haben, deutete ich vorläufig genügend an: wollen wir diesen näher erfassen, so dünkt es mich aber am rathsamsten, durch genaue Erwägung des Charakters der äusserlichen Kennzeichen derselben, wie sie eben jeder Erfahrung offen liegen, zur Enthüllung ihres inneren Kernes zu gelangen. Desshalb stellen wir nur zunächst fest, dass dem Charakter aller theatralischen Darstellungen eine Tendenz innewohnt, welche sich in ihrer übelsten Konsequenz als Trachten nach dem sogenannten *Effekt* ausweist, und, wenn gleich dem rezitirten Schauspiele nicht minder zu eigen, doch in der Oper am vollständigsten sich zu sättigen vermag. Der Anklage der Oper von Seiten des Schauspieles liegt in ihren gemeinsten Motiven wohl eben nur der Aerger über ihren grösseren Reichthum an Effektmitteln zu Grunde: einen hiergegen weit grösseren Anschein von Berechtigung erhält aber der ernstliche Verdruss des Schauspielers, welcher die ersichtlich dünkende Leichtigkeit und Frivolität dieser Effektmittel gegenüber der immerhin

schwierigeren Bemühung, mit welcher er für einige Richtigkeit der von ihm darzustellenden Charaktere zu sorgen hat, abwägt. Das Schauspiel darf nämlich, auch nur in seiner äusserlichen Wirkung auf das Publikum betrachtet, immer noch sich des Vorzuges rühmen, dass in ihm die dargestellte Handlung selbst, sowie die sie verknüpfenden Vorgänge und erklärenden Motive, verständlich werden müssen, um die Theilnahme des Zuschauers zu fesseln, und dass ein Stück von lauter deklamatorischen Effektstellen zusammengesetzt, ohne eine zu Grunde liegende, verständlich sich ausdrückende und dadurch das Interesse bestimmende Handlung, hier noch zu dem Undenkbaren gehört. Dagegen darf nun der Oper zur Last gelegt werden, dass hier eine blosse Aneinanderreihung auf die Erregung eines rein sinnlichen Gefühlvermögens berechneter Effektmittel, sobald in ihrer Aufeinanderfolge nur ein gefälliger Wechsel von Kontrasten geboten ist, durchaus genüge, um über die Abwesenheit jeder verständlichen oder vernünftigen Handlung zu täuschen.

Offenbar liegt diesem Anklagepunkte ein sehr ernstliches Motiv zu Grunde. Dennoch dürften bei näherem Eingehen auch hiergegen sich noch Zweifel erheben. Dass der sogenannte Text einer Oper interessant sein müsse, haben zu jeder, und namentlich auch neuerer Zeit die Komponisten so deutlich gefühlt, dass die Erlangung eines guten „Buches" zu ihren ernstlichsten Bemühungen gehörte. Eine ihrem Charakter nach anziehende, oder vielleicht gar aufreizende Aktion hat, namentlich in unserer Zeit, einer Oper, wenn sie stark wirken sollte, immer zu Grunde liegen müssen, so dass es schwierig sein würde, dem losen

Gefüge eines Operntextes die dramatische Tendenz durchaus absprechen zu wollen. Dass in diesem Sinne sogar keineswegs anspruchslos verfahren wurde, erkennen wir daraus, dass es fast kein Stück Shakespeare's giebt, und bald keines von Schiller und Göthe geben wird, welches der Oper nicht eben gerade nur gut genug dünkte, für sie verarbeitet zu werden. Gerade dieser Missbrauch durfte mit grossem Rechte nun wieder unsre Schauspieler und Theaterdichter verdriessen; es war ihnen erlaubt auszurufen: „was sollen wir uns nun ferner noch ernstlich bemühen, wahre dramatische Aufgaben richtig zu lösen, wenn das Publikum von uns fort dahin sich drängt, wo diese selben Aufgaben in frivolster Entstellung zur blossen Vermehrung der gemeinsten Effektmittel verwendet werden?" Allerdings könnte man ihnen hierauf wieder entgegen halten, wie es wohl möglich gewesen sein würde, dem deutschen Publikum die Oper „Faust" des Herrn Gounod zu bieten, wenn unsre Schauspielbühne den Göthe'schen „Faust" ihm zum wirklichen Verständnisse zu bringen vermocht hätte? Unwiderleglich ersehen wir, dass das Publikum von dem sonderbaren Bemühen unsrer Schauspieler, mit dem Monologe unsres „Faust" es zu etwas zu bringen, der Arie des Herrn Gounod mit dem Thema über die Freuden der Jugendlichkeit sich zuwendete, und hier applaudirte, wo es dort zu nichts rechtem kommen wollte.

An keinem Beispiele ist wohl deutlicher und bekümmernder zu ersehen, wohin es mit unsrem Theater überhaupt gekommen ist. Dennoch darf es uns auch jetzt noch nicht vollständig richtig erscheinen, wenn an diesem unleugbaren Verfalle dem Aufkommen der

Oper allein die Schuld gegeben werden soll; vielmehr dürfte uns dieses Aufkommen in Wirklichkeit ebensowohl die Schwäche unsres Schauspieles, und die Unmöglichkeit innerhalb seiner Grenzen und der ihm einzig zu Gebote stehenden Ausdrucksmittel der idealen Anlage des Drama's überhaupt entsprechen zu können, aufdecken. Gerade hier, wo das höchste Ideal mit der grössten Trivialisirung desselben sich berührt, wie in dem so eben herangezogenen Beispiele, muss uns die Erfahrung erschrecken, und einen tiefen Einblick in die Natur des vorliegenden Problem's aufdrängen. Wir könnten die Nöthigung hierzu noch von uns halten, wenn wir eben nur eine grosse Entsittlichung des öffentlichen Kunstgeschmackes zugeben, und den Gründen derselben im weiteren Felde unsres öffentlichen Lebens nachforschen wollten. Da es aber gerade für uns, die wir eben von diesem Standpunkte aus zu jener erschreckenden Erfahrung gelangten, nicht möglich sein kann, auf dem weiten Umwege der Annahme einer Regeneration unsres öffentlichen Geistes zu der Vorstellung einer glücklichen Einwirkung von dieser Seite her auf unsren öffentlichen Kunstgeschmack im Besonderen zu gelangen, so dürfte uns wohl der Versuch dagegen räthlich dünken, auf dem unmittelbaren Wege der Erforschung des hier zu Grunde liegenden, zunächst rein ästhetischen Problem's zu einer Lösung zu gelangen, welche uns vielleicht auch zu einer hoffnungsvollen Annahme der Möglichkeit einer Einwirkung von dieser entgegengesetzten Seite her auf den öffentlichen Geist überhaupt führen könnte.

Um uns für diesen Zweck sogleich genau zu bestimmen, stellen wir daher sofort eine These auf,

deren Durchführung uns angelegen sein möge. Sie heisse so:

Wir geben zu, dass die Oper den Verfall des Theaters offenbar gemacht hat: muss es zweifelhaft erscheinen, ob sie diesen Verfall herbeiführte, so ist an ihrer jetzigen vorherrschenden Wirksamkeit doch deutlich zu erkennen, dass sie allein berufen sein kann, unser Theater wieder aufzurichten; dass diese Wiedererhebung ihr aber nur dann wahrhaft glücken kann, wenn sie unser Theater zugleich der Erreichung Dessen zuführt, wozu ihm die idealen Anlagen so besonders inne wohnen, dass an der bisherigen ungeeigneten und ungenügenden Entwickelung derselben gerade das deutsche Theater ärger verkümmerte, als das französische Theater, welchem diese idealen Anlagen nicht zu eigen waren, und welches daher in einer beschränkteren Sphäre sich leicht zu realer Korrektheit ausbilden konnte. —

Eine verständig ausgeführte Geschichte des theatralischen „Pathos" würde es uns deutlich machen, worauf es bei der idealen Richtung des modernen Drama's von jeher abgesehen war. Hier würde es nun lehrreich sein zu beachten, wie die Italiener, welche für alle ihre Kunsttendenzen zunächst bei der Antike in die Schule gingen, das rezitirte Drama fast gänzlich unentwickelt liessen, dagegen sofort die Rekonstruktion des antiken Drama's auf dem Boden der musikalischen Lyrik versuchten, und somit auf diesem Wege in immer einseitigerer Abirrung die Oper produzirten. Während diess, vermöge der hier Alles beherrschenden Einwirkung des fein gebildeten Kunstgeistes der höheren gesellschaftlichen Sphäre der Nation, in Italien vor sich ging, entwickelte sich bei den Spaniern und Engländern aus dem eigentlichen

Volksgeiste selbst das moderne Schauspiel, nachdem die antikisirende Richtung der gelehrten Dichter sich zu einer lebhaften Einwirkung auf die Nation unfähig erwiesen hatte. Erst von der Grundlage dieser realistischen Sphäre aus, in welcher Lope de Vega sich so übermüthig produktiv bewährt hatte, leitete bei den Spaniern Calderon das Drama derjenigen idealisirenden Tendenz zu, für welche er sich mit den Italienern in der Weise berührte, dass wir vielen seiner Stücke bereits den Charakter des Opernhaften zusprechen müssen. Vielleicht würde auch das Drama der Engländer einer gleichen Tendenz nicht fern geblieben sein, wenn nicht das unbegreifliche Genie eines Shakespeare es vermocht hätte, auf dem Boden des realistischen Volksschauspiels selbst die allererhabensten Gestalten der Geschichte und der Sage mit einer solchen Naturwahrhaftigkeit erscheinen zu lassen, dass sie sich jeder Bemessung mit einem der antiken Form bisher misverständlich entnommenen Maassstabe entzogen. Das Staunen über die Unbegreiflichkeit und Unnachahmlichkeit Shakespeare's trug vielleicht nicht minder, als die Erkenntniss der wahren Bedeutung der Antike und ihrer Formen andererseits, dazu bei, unsre grossen Dichter in ihren Bildungen für das Drama zu bestimmen. Von ihnen wurden dann auch wieder die vorzüglichen Anlagen der Oper erwogen, wobei schliesslich sie wiederum auf die Unbegreiflichkeit dessen, wie dieser Oper von ihrem Standpunkte aus beizukommen wäre, gerathen mussten. Schiller konnte durch den hinreissenden Eindruck der Gluck'schen „Iphigenia in Tauris“ auf ihn dennoch nicht zum Auffinden eines Modus' für ein Befassen mit der Oper bestimmt

werden; und dass Alles hierfür nur dem musikalischen Genie vorbehalten sein könne, schien Göthe deutlich aufgegangen zu sein, als er die durch den „Don Juan“ ihm sich eröffnenden ungemeinen Aussichten für das musikalisch konzipirte Drama bei der Nachricht von Mozart's Tode als erloschen betrachten zu müssen glaubte.

Es ist uns durch dieses Verhalten Göthe's und Schiller's ein tiefer Einblick in die Natur des *Dichters*, rein als solchen, gewährt. Musste ihnen einerseits Shakespeare und sein Verfahren unbegreiflich dünken, und mussten sie andrerseits dem *Musiker* die ihm einzig lösbare Aufgabe, die Gestalten des Drama's idealisch zu beleben, mit nicht minderem Unbegreifen seines Verfahrens hierbei, allein überlassen, so fragt es sich, wie sie eigentlich als Dichter zu dem wahren Drama sich verhielten, und ob sie, als solche allein, überhaupt für das Drama sich befähigt und berufen fühlen konnten. Ein Zweifel hierüber scheint diesen so tief wahrhaftigen Männern mit zunehmender Stärke angekommen zu sein, und schon an der wechselnden Form ihrer Entwürfe erkennt man, dass sie sich nur wie in einem stetigen Versuchen begriffen fühlten. Versuchten wir dagegen nun uns in die Natur dieses Zweifels zu versenken, so dürften wir auf das Bekenntniss einer Unzulänglichkeit des dichterischen Wesens treffen, welches, rein an sich, nur als Abstractum zu fassen ist, und erst durch das Material seiner Gestaltungen zu einem Concretum wird. Ist ohne dichterisches Wesen weder der Plastiker noch der Musiker denkbar, so fragt es sich nur, wie Dasjenige, was in diesen als latent wirkende Kraft das Kunstwerk hervorbringt, im reinen Dichter als be-

wusster Gestaltungstrieb zu demselben Ergebnisse führen könne?

Ohne uns tiefer auf die Erforschung der hiermit berührten Geheimnisse einzulassen, müssen wir uns doch Dessen erinnern, was den modernen Kulturdichter vom naiven Dichter der alten Welt unterscheidet. Dieser war vor Allem Erfinder von Mythen, dann Erzähler derselben im laut vorgetragenen Epos, und endlich ihr unmittelbarer Darsteller im lebendigen Drama. Der Form dieses dreifachen Dichters bemächtigte sich zuerst Platon für seine so dramatisch belebten, und von Mythenbildung reich erfüllten dialogischen Scenen, welche füglich als Ausgangspunkt und, zumal in dem herrlichen „Gastmahl" des dichterischen Philosophen, als unerreichtes Vorbild der eigentlichen, stets dem Didaktischen sich zuneigenden, Litteratur-Poesie angesehen werden könnten. Hier sind die Formen der naiven Poesie nur noch zur Verständlichung philosophischer Thesen in einem abstrakt-populären Sinne benutzt, und die bewusst wirkende *Tendenz* tritt an die Stelle der Wirkung des unmittelbar angeschauten Lebensbildes. Die „Tendenz" auch auf das lebendig vorgeführte Drama anzuwenden, musste unsren grossen Kulturdichtern als der erspriesslichste Weg zur Veredelung des vorgefundenen populären Schauspiels dünken; und hierzu konnten sie durch die Beachtung besonderer Eigenschaften des antiken Drama's verleitet werden. Wie dieses sich aus einem Compromiss des apollinischen mit dem dionysischen Elemente zu seiner tragischen Eigenthümlichkeit ausgebildet hatte, konnte sich hier auf der Grundlage einer uns fast unverständlich gewordenen Lyrik der althellenische, didaktische Priester-Hymnus

mit dem neueren dionysischen Dithyrambus zu der hinreissenden Wirkung vereinigen, welche dem tragischen Kunstwerke der Griechen so unvergleichlich zu eigen ist. Dass die hier mitwirksamen apollinischen Elemente namentlich es waren, welche der griechischen Tragödie, als litterarischem Monumente, für alle Zeiten eine vorzügliche Beachtung namentlich auch der Philosophen und Didakten zuwendete, konnte unsere neueren Dichter, welchen hierin zunächst auch nur anscheinende Litteraturprodukte vorlagen, sehr erklärlicher Weise zu dem Urtheile verleiten, dass in dieser didaktischen Tendenz die eigentliche Würde des antiken Drama's zu finden, und demgemäss auch einzig durch ihre Einprägung in das vorgefundene populäre Drama dieses zu idealer Bedeutung zu erheben sei. Der ihnen innewohnende wahrhaft künstlerische Geist bewahrte sie davor, der nackten Tendenz das lebenvolle Drama selbst aufzuopfern; aber, was dieses durchgeistigen, gleichsam auf den Kothurn der Idealität erheben sollte, konnte nur die von vornherein hochgestellte Tendenz sein, und zwar um so mehr, als das ihnen einzig zur Verfügung gestellte Material, das Werkzeug der Verständlichung der Begriffe, die Wortsprache, einer Veredelung und Erhöhung des Ausdruckes nur nach dieser Seite hin denkbar, oder auch räthlich erscheinen lassen konnte. Die dichterisch gefasste *Sentenz* konnte einzig der höheren *Tendenz* entsprechen, und die Wirkung von dieser Seite her auf das, durch das Drama immerhin erregte, sinnliche Empfängnissvermögen musste der sogenannten *poetischen Diktion* übertragen werden. Diese aber ist es, welche in der Darstellung ihrer Stücke eben zu jenem „falschen Pathos" verführte, dessen Erkennung unsere grossen

Dichter wohl in ein bedenkliches Nachsinnen versetzen musste, als sie sich dagegen von der Wirkung der Gluck'schen „Iphigenia“ und des Mozart'schen „Don Juan“ so bedeutend erfasst fühlten.

Was sie hier so stark ergreifen musste, war, dass sie durch die Wirkung der Musik das Drama sofort in die Sphäre der Idealität entrückt sahen, aus welcher der einfachste Zug der Handlung in einem verklärten Lichte ihnen entgegentrat, Affekt und Motiv, zu einem einzigen unmittelbaren Ausdruck verschmolzen, mit edelster Rührung zu ihnen sprach. Hier schweigt jedes Verlangen nach Erfassung einer Tendenz, denn die Idee selbst verwirklichte sich vor ihnen als unabweislicher Anruf des höchsten Mitgefühles. „Es irrt der Mensch so lang' er strebt,“ oder: „das Leben ist der Güter höchstes nicht“, war hier nicht mehr auszusprechen, da das innigste Geheimniss der weisesten Sentenz selbst in deutlicher melodischer Gestaltung unverhüllt sich ihnen kundgab. Sagte jene: „das bedeutet“, so sagte diese: „das ist!“ Hier war das höchste Pathos zur reinen Seele des Drama's geworden; wie aus einer seligen Traumwelt trat uns das Bild des Lebens mit sympathischer Wahrhaftigkeit entgegen.

Aber wie räthselhaft musste unsren Dichtern dieses Kunstwerk erscheinen: wo war in ihm der Dichter zu erfassen? Gewiss nicht dort, wo ihre eigne Stärke lag, in dem Gedanken und der poetischen Diktion, worin jene Texte geradezu nichtig waren. Konnte vom Dichter daher nicht die Rede sein, so war es nun der Musiker, dem das Kunstwerk einzig anzugehören schien. Nach ihrem Maassstabe als Künstler bemessen, fiel es aber schwer, diesem eine Bedeutung zuerkennen zu sollen, wie sie zu der von

ihm ausgehenden ungeheuren Wirkung im Verhältnisse stand. In der Musik lag ihnen eine offenbar unvernünftige Kunst vor, ein halb wildes, halb läppisches Wesen, dem mit wahrhafter Kunstbildung gar nicht beizukommen war. Dazu in der Oper ein so kleinliches, unzusammenhängendes Formengebäude, ohne jeden erfasslichen architektonischen Sinn, dessen willkürlich zusammengesetzte einzelne Theile auf Alles, nur nicht auf die Konsequenz eines dramatischen Planes abzielen konnten. War es nun die dramatische Unterlage, welche gerade in Gluck's „Iphigenia" jenes zerstreute Formengewirr zu einem so ergreifenden Ganzen zusammengefasst hatte, so frug es sich jetzt, wer wohl an die Stelle dieses Operndichters treten, und selbst einem Gluck den sonderbar dürftigen Text zu seinen Arien schreiben möchte, wenn er nicht als „Dichter" sofort sich aufgeben wollte? — Das Unbegreifliche lag hier in einer Wirkung von höchster Idealität, von welcher die künstlerischen Faktoren nach der Analogie jeder anderen Kunst nicht aufzufinden waren. Diese Unbegreiflichkeit vermehrte sich, wenn endlich gerade von diesem Gluck'schen Werke, welches durch sein der Antike fertig entnommenes Sujet von edelstem tragischen Werthe so sinnvoll gehoben war, abgesehen wurde, und der Oper in jeder noch so unsinnigen oder seichten Gestaltung unter gewissen Umständen eine unvergleichliche Wirkung selbst im idealsten Sinne zugesprochen werden musste. Diese Umstände traten aber sofort ein, wenn ein grosses dramatisches Talent sich der Partien einer solchen Oper bemächtigte. Erinnern wir uns hier beispielsweise der wohl noch vielen Mitlebenden unvergesslichen Darstellung des „Romeo" in der Bellini'schen

Oper, welche uns einst die Schröder-Devrient vorführte. Jedes Gefühl des Musikers musste sich gegen die Anerkennung irgend eines künstlerischen Werthes der durchaus seichten und ärmlichen Musik sträuben, welche hier über ein Opernpoem von grotesker Dürftigkeit geworfen war; und dennoch fragen wir einen Jeden, der dies erlebte, welchen Eindruck ihm der „Romeo" der Schröder-Devrient gegenüber etwa dem Romeo unseres besten Schauspielers selbst im Stücke des grossen Britten, gemacht habe? Hierbei muss aber bezeugt werden, dass diese Wirkung keineswegs etwa in der Gesangsvirtuosität, wie bei den sonstigen Erfolgen unserer eigentlichen Opernsängerinnen, sondern, während diese hier gering und durchaus nicht durch üppige Stimm-Mittel unterstützt war, lediglich in der dramatischen Leistung lag, welche nun widerum aber selbst der gleichen Schröder-Devrient im allervorzüglichsten rezitirten Schauspiele ganz unmöglich geglückt sein würde, somit einzig nur in dem Elemente der, selbst in diesem dürftigsten Form, immer noch idealisch verklärenden Musik gelingen konnte.

Gerade eine Erfahrung, wie diese zuletzt in Betracht gezogene, dürfte uns aber auf den richtigen Weg zur Erlangung eines Urtheiles, und zur Auffindung des wahren Faktor's bei der Hervorbringung des dramatischen Kunstwerkes führen. — Da der Antheil des Dichters hierbei so sehr gering war, glaubte Göthe die Autorschaft der Oper ausschliesslich dem Musiker zusprechen zu müssen: in wie fern dieses einen sehr ernstlichen Sinn hat, dürfte uns nun erklärlich werden, wenn wir zunächst dem zweiten Gegenstande der Unbegreiflichkeit auf dem Gebiete des Drama's für unsre grossen Dichter, nämlich der Eigenthümlichkeit

Shakespeare's und seines künstlerischen Verfahrens näher zu treten uns gestatten, um hierüber einem richtigen Aufschlusse nachzugehen. —

Den Franzosen, als Repräsentanten der modernen Civilisation, gilt Shakespeare, ernstlich betrachtet, noch heute als eine Monstruosität; bis in die neueste Zeit ist er selbst auch den Deutschen ein Gegenstand stets erneueter Untersuchungen geblieben, deren Ergebniss noch so wenig sich als ein sicheres herausgestellt hat, dass die allerverschiedenartigsten Ansichten und Behauptungen zu jederzeit sich immer wieder geltend zu machen suchen. So ist diesem räthselhaften Dramatiker, welcher bereits als ein völlig unzurechnungsfähiges wildes Genie ohne alle Kunstbildung angesehen werden durfte, neuerdings sogar wiederum die konsequenteste Tendenz des Lehrdichters zugeschrieben worden. Göthe, der ihn noch im „Wilhelm Meister" als „vortreflichen Schriftsteller einführt, fand bei stets wieder aufgenommener Betrachtung des hier vorliegenden Problem's für sein immer vorsichtiger werdendes Urtheil schliesslich darin einen Anhalt, dass er die höhere Tendenz hier nicht im Dichter, sondern in den von ihm in unmittelbarer Aktion vor uns hingestellten Personen als Charaktere verkörpert aufsuchte. Je näher aber wieder auf diese Gestaltungen hingesehen wurde, desto räthselhafter verbarg sich das Verfahren des Künstlers hierbei dem Forscherblicke: war der grosse Plan eines Stückes deutlich zu erfassen, und eine konsequent sich entwickelnde Handlung, wie sie sich meistens im gewählten Stoffe selbst vorfand, unmöglich zu verkennen, so waren doch die wunderbaren „Zufälligkeiten" bei der Ausführung des Planes, wie im Gebahren der Personen, nach dem Schema einer

künstlerischen Anordnung und überlegten Aufzeichnung nicht zu begreifen. Hier gewahrte man eine Drastik der Individualität, die oft wie unerklärliche Launenhaftigkeit erschien, über deren richtigen Sinn wir aber erst dann Aufschluss erhielten, wenn wir das Buch schlossen, und das Drama nun lebendig sich vor uns bewegen sahen, wo dann das Bild des Lebens, mit unwiderstehlicher Naturwahrheit im Spiegel gesehen, or uns stand, und uns mit dem erhabenen Schrecken einer Geistererscheinung erfüllte. Wie aber diesem Zauberspiel die Eigenschaft eines „Kunstwerkes“ beimessen? War der Verfasser dieser Stücke ein *Dichter?*

Das Wenige, was wir von seinem Leben wissen, sagt es uns mit naiver Unumwundenheit, nämlich: dass er ein *Schauspieler* und *Theaterunternehmer* war, der sich und seiner Truppe diese Stücke herrichtete und schrieb, vor welchen unsre grössten Dichter jetzt erstaunt und in wahrhaft rührender Verwirrung stehen, und welche zum grössten Theile gar nicht mehr auf sie gekommen sein würden, wenn die unscheinbaren Souffleurbücher des Globetheaters nicht zu rechter Zeit noch durch den Buchdruck dem Untergange entrissen worden wären. Lope de Vega, der fast nicht weniger Wunderbare, schrieb seine Stücke von heute zu morgen im unmittelbaren Verkehre mit dem Theater und seinen Autoren; einzig lebenvoll produktiv steht neben Corneile und Racine, den Dichtern der Façon, der Schauspieler Molière; und mitten in seinem erhabenen Kunstwerke stand Aichylos als Führer des tragischen Chores. — Nicht dem Dichter, sondern dem *Dramatiker* ist nachzuforschen, wenn die Natur des Drama's erklärt werden soll; dieser steht aber dem eigentlichen Dichter nicht näher, als dem *Mimen* selbst, aus dessen eigenster

Natur er hervorschreiten muss, wenn er als Dichter „dem Leben seinen Spiegel vorhalten“ will.

Das Wesen der dramatischen Kunst zeigt sich, der dichterischen Methode gegenüber, daher sehr richtig zunächst als ein völlig irrationales; es ist nicht zu fassen, als vermöge einer völligen Umwendung der Natur des Betrachters. Worin diese Umwendung zu bestehen habe, dürfte uns aber nicht schwer zu bezeichnen fallen, wenn wir auf das Naturverfahren bei den Anfängen aller Kunst hinweisen, und diese haben wir deutlich im *Improvisiren* vor uns. Der Dichter, den improvisirenden Mimen einen Plan der darzustellenden Aktion vorzeichnend, würde sich ungefähr wie der Verfasser eines Operntextes zum Musiker verhalten; sein Werk kann noch gar keinen Kunstwerth beanspruchen; es wird ihm dieser aber im allervollsten Maasse zu Theil werden, wenn der Dichter den improvisatorischen Geist des Mimen zu seinem eigenen macht und seinen Plan gänzlich im Charakter dieser Improvisation ausführt, so dass jetzt der Mime mit seiner vollsten Eigenthümlichkeit in die höhere Besonnenheit des Dichters eintritt. Gewiss geht hiermit auch eine völlige Veränderung des dichterischen Kunstwerkes selber vor, und diese könnten wir etwa damit charakteristisch bezeichnen, dass wir uns die möglicherweise aufgeschriebene Improvisation eines grossen Musikers vorführten. Wir haben Aussagen vorzüglicher Zeugen von dem mit Nichts zu vergleichenden Eindrucke vor uns, welchen Beethoven durch längeres Improvisiren auf dem Klavier seinen Freunden hinterliess; die Klage, gerade diese Erfindungen nicht durch Aufzeichnung festgehalten zu wissen, dürfen wir, selbst den grössten Werken des Meisters gegenüber, nicht

als übertrieben ansehen, wenn wir hierzu die Erfahrung halten, dass selbst minder begabte Musiker, deren mit der Feder ausgeführten Kompositionen Steifheit und Unfreiheit anhaften blieb, durch freies Phantasiren uns in wahres Erstaunen über eine ganz unvermuthet angetroffene, oft sehr ergiebige Erfindungsgabe setzen konnten. — Jedenfalls glauben wir der Lösung eines überaus schwierigen Problems eine wahrhafte Erleichterung zuzuführen, wenn wir das Shakespear'sche Drama als eine *fixirte mimische Improvisation von allerhöchstem dichterischen Werthe* bezeichnen. Denn bei dieser Auffassung erklärt sich uns sofort jede der so wunderbar dünkenden Zufälligkeiten im Gebahren und Reden von Personen, welche nur von dem einen Sinne belebt sind, jetzt, in diesem Augenblicke ganz Diejenigen zu sein, als welche sie uns erscheinen sollen, und denen dagegen nie eine Rede beikommen kann, welche ausserhalb dieser wie angezauberten Natur liegt; wobei es uns bei näherer Betrachtung sogar lächerlich vorkommen müsste, wenn plötzlich eine dieser Gestalten sich uns als Dichter zu erkennen geben wollte. Dieser schweigt, und bleibt uns eben ein Räthsel, wie Shakespeare. Sein Werk aber ist das einzig wahre Drama, und welche Bedeutung diesem endlich wieder als Kunstwerk innewohnt, das zeigt sich daran, dass wir in seinem Autor den tiefsinnigsten Dichter aller Zeiten vermuthen müssen. —

Für die Betrachtungen, zu welchen dieses Drama so überreiche Anregung giebt, heben wir zunächst die unsrer Untersuchung am dienlichsten erscheinenden Eigenschaften desselben hervor. Zu diesen gehört zuvörderst diejenige, dass es, abgesehen von allem

seinem übrigen Werthe, der Gattung der eigentlichen wirksamen *Theaterstücke* angehört, wie sie von den hierzu berufenen, aus dem Theater hervorgegangenen oder ihnen unmittelbar nahestehenden Verfassern, in den verschiedensten Zeiten hergerichtet worden sind, und z. B. die populären Schauspielbühnen der Franzosen von Jahr zu Jahr bereichert haben. Der Unterschied liegt hier lediglich *in dem dichterischen Werthe* der in gleicher Weise entstandenen, wahrhaft dramatischen Produkte. Dieser scheint sich auf den ersten Blick durch die Grösse und Bedeutung des Handlungsstoffes zu bestimmen. Während nicht nur dem Franzosen alle Vorgänge des modernen Lebens überhaupt, sondern auch den, übrigens für das theatralische Wesen ungleich geringer begabten Deutschen, die Ereignisse dieses Lebens im engeren bürgerlichen Verkehre auf der Bühne mit täuschender Wahrheit darzustellen glückte, versagte diese wahrhaftig reproduzirende Kraft ganz in dem Maasse, als die Vorgänge des höheren Lebens, und endlich die für den Alltagsblick in erhabene Ferne gerückten Schicksale der Heroen der Weltgeschichte und ihrer Mythen auf der Scene vorgeführt werden sollten. Hierfür hatte sich der unausreichenden mimischen Improvisation eben der eigentliche Dichter zu bemächtigen, d. h. der Erfinder und Gestalter der Mythen, und sein hierzu besonders berufenes Genie sollte sich darin kundthun, dass er den Styl der mimischen Improvisation auf die Höhe seiner dichterischen Absicht erhob. Wie es Shakespeare gelungen sein möge, seine Schauspieler selbst auf diese Höhe zu erheben, muss uns wiederum ein Räthsel bleiben; gewiss ist nur, dass die Fähigkeiten unserer heutigen Schauspieler sofort an der von Shakespeare

gestellten Aufgabe scheitern. Möglich bliebe die Annahme, dass das den jetzigen englischen Schauspielern eigenthümliche groteske Affektiren, wie wir es oben nannten, der Ueberrest einer älteren Befähigung sei, welche, da dieses unverkennbar einer der Nation zugehörigen Natureigenthümlichkeit entstammt, in der schönsten Zeit des englischen Volkslebens, und vermöge des hinreissenden Beispieles des dichterischen Mimen selbst, einmal zu einer so unerhörten Blüthe des theatralischen Darstellungswesens führte, dass Shakespeare's Konzeptionen in diesem völlig aufgehen konnten. Vielleicht aber dürfen wir zur Erklärung dieses Räthsels, wenn wir kein so ungemeines Wunder annehmen wollen, uns auf des grossen Sebastian Bach's Schicksal beziehen, dessen uns hinterlassene überreiche und schwierige Chorkompositionen zunächst zu der Annahme verleiten, es müssten dem Meister zur Ausführung derselben die unvergleichlichsten Gesangskräfte zu Gebote gestanden haben, während wir im Gegentheil seine Klagen über die meistens ganz erbärmliche Beschaffenheit seines Schulknabenchores aus unwiderleglichen Dokumenten kennen.*) Gewiss ist es, dass Shakespeare sehr frühzeitig von seinem Befassen mit dem Theater sich zurückzog, was wir uns sehr wohl aus der ungeheuren Ermüdung, welche ihm das Einüben seiner Stücke kostete, sowie aus der Verzweiflung des weit über die

---

*) Das unter Musikern traditionell gewordene Bekenntniss eines ehemaligen Chorsängers unter Bach erklärt uns, wie die Ausführung der ungemein schwierigen Werke des Meisters dennoch vor sich ging: „erstlich prügelte er uns, und dann — klang es scheusslich", so lautete diese wunderliche Erklärung. —

ihm vorliegende „Möglichkeit“ hinausragenden Genies, erklären könnten. Die ganze Natur dieses Genies erklärt sich uns aber wiederum doch nur aus dieser „Möglichkeit“ selbst, welche in der Anlage der mimischen Natur sehr wohl vorhanden war, und daher sehr richtig vom Genie vorausgesetzt wurde; und wir dürfen, die Kulturbestrebungen des Genius der Menschheit in einem grossen Zusammenhange erfassend, es als den Nachkommen Shakespeare's in einem gewissen Sinne von dem grössten Dramatiker hinterlassene Aufgabe ansehen, jene höchste Möglichkeit in der Ausbildung der Anlagen der mimischen Kunst wirklich zu erreichen.

Dieser Aufgabe nachzutrachten scheint der innere Beruf unserer grossen deutschen Dichter gewesen zu sein. Von der hierzu unerlässlich nöthigen Erkenntniss der Unnachahmlichkeit Shakespeare's ausgehend, bestimmte sie für jede Form ihrer dichterischen Konzeptionen ein Trieb, den wir bei der Festhaltung dieser Annahme wohl verstehen können. Die Aufsuchung der idealen Form des höchsten Kunstwerkes, des Drama's, musste sie von Shakespeare ab nothwendig auf die erneuete, immer innigere Betrachtung der antiken Tragödie hinleiten; in welchem Sinne sie einzig hieraus Gewinn ziehen zu dürfen vermeinten, beleuchteten wir zuvor, und wir mussten sie, von diesem mehr als zweifelhaften Wege ab, dem unerklärlich neuen Eindrucke zugeführt sehen, welchen die edelsten Gestaltungen des, andrerseits wiederum so höchst problematisch erscheinenden, Genre's der Oper auf sie hervorbrachten.

Hier war nun hauptsächlich zweies beachtenswerth, nämlich: dass die edle Musik eines grossen Meisters den Leistungen selbst gering begabter dra-

matischer Darsteller einen idealen Zauber verlieh, welcher auch dem vorzüglichsten Mimen des rezitirenden Schauspiels versagt war; während andrerseits ein ächtes dramatisches Talent selbst eine gänzlich werthlose Musik so zu adeln vermochte, dass wir von einer Leistung ergriffen waren, welche demselben Talente im rezitirenden Drama nicht gelingen konnte. Dass diese Erscheinung nur aus der Macht der *Musik* erklärt werden musste, war unabweisslich. Diess konnte aber nur von der Musik ganz im Allgemeinen gelten, wogegen es unbegreiflich blieb, wie dem eigenthümlichen kleinlichen Gefüge ihrer Formen ohne eine Unterordnung der allerübelsten Art vom dramatischen Dichter beizukommen sein könnte. — Wir zogen nun das Beispiel Shakespeare's heran, um uns einen möglichen Einblick in die Natur und namentlich das Verfahren des wahrhaften Dramatikers zu gewinnen. So geheimnissvoll hier auch das Meiste bleiben musste, ersahen wir doch, dass es die mimische Kunst war, mit welcher der Dichter gänzlich zu Eines ward, und müssen nun erkennen, dass diese mimische Kunst gleichsam der Lebensthau ist, in welchen die dichterische Absicht zu tauchen war, um, wie in zauberischer Verwandlung, als Spiegel des Lebens erscheinen zu können. Wenn nun jede Handlung, selbst jeder gemeinste Vorgang des Lebens (wie uns dies nicht nur Shakespeare, sondern selbst jeder ächte Theaterstückmacher zeigt) als mimisches Spiel reproduzirt, sich uns in dem verklärten Lichte und mit der objektiven Wirkung eines Spiegelbildes zeigt, so müssen wir in Folge unsrer weiteren Betrachtungen konstatiren, dass wiederum dieses Spiegelbild in der reinsten Verklärung der Idealität sich zeigt, sobald es in dem Zauberbronnen der

Musik getränkt, gleichsam nur noch als reine Form, von jeder realistischen Stofflichkeit befreit, uns vorgehalten wird.

Nicht mehr die *Form* der Musik, sondern die *Formen der historisch entwickelten* Musik würden daher zunächst in Erwägung zu ziehen sein, wenn wiederum auf diejenige höchste Möglichkeit in der Ausbildung der Anlagen des mimisch-dramatischen Kunstwerkes geschlossen werden soll, welche dem Suchenden und Trachtenden als stummes Räthsel vorschwebte, während sie andrerseits sich laut und überlaut aufdrängte.

Als die Form der Musik haben wir zweifellos die *Melodie* zu verstehen: die besondere Ausbildung dieser erfüllt die Geschichte unsrer Musik, wie ihr Bedürfniss die Ausbildung des von den Italienern versuchten lyrischen Drama's zur „Oper" entschied. Sollte hierbei zunächst die Form der griechischen Tragödie nachgebildet werden, so schien diese auf den ersten Blick sich in zwei Hauptheile zu zersetzen, in den Chorgesang und in die periodisch zur Melopöe sich steigernde dramatische Rezitation: das eigentliche „Drama" war somit dem Rezitativ übergeben, dessen erdrückende Monotonie zuletzt durch die akademisch approbirte Erfindung der „Arie" gebrochen werden sollte. In dieser gelangte hierbei die Musik einzig zu ihrer selbstständigen Form als Melodie, und sie gewann deshalb sehr richtig einen solchen Vorrang vor den übrigen Faktoren des musikalischen Dramas, dass dieses selbst endlich, nur noch als Vorwand gebraucht, zum trockenen Gerüste für die Ausstellung der Arie herabsank. Die Geschichte der in die Arienform festgebannten Melodie ist es nun, welche uns zu

beschäftigen hätte, wenn wir uns für jetzt nicht damit begnügen dürften, diejenige ihrer Gestaltungen in Betracht zu ziehen, in welcher sie sich unsren grossen Dichtern darbot, als sie im Allgemeinen von ihrer Wirkung sich tief ergriffen, desto mehr aber auch verwirrt fühlten, wenn sie andrerseits an ein dichterisches Befassen mit ihr denken sollten. Unstreitig war es immer nur das besondere Genie, welches diese so enge und sterile Form der melodischen Ausdehnung in der Weise zu beleben wusste, dass sie zu jener ernsthaften Wirkung fähig war: ihre Erweiterung und ideale Entfaltung war somit auch einzig nur vom Musiker zu erwarten, und dem Gange dieser Entwickelung konnte bereits deutlich zugesehen werden, wenn man das Meisterwerk Mozart's mit dem Gluck's verglich. Hierin drückte sich der zunehmende Reichthum der rein musikalischen Erfindung namentlich auch als einzig entscheidend für die Befähigung der Musik im dramatischen Sinne aus, da sich in Mozart's „Don Juan" bereits eine Fülle von dramatischer Charakteristik zeigte, von welcher der bei weitem geringere Musiker Gluck noch keine Ahnung haben konnte. Dem deutschen Genius aber war es vorbehalten, die musikalische Form durch höchste Belebung jedes ihrer kleinsten Bruchtheile zu der unerschöpflichen Mannigfaltigkeit zu erheben, welche zum Staunen der Welt sich jetzt in der Musik unseres grossen *Beethoven* darbietet.

Die musikalischen Gestaltungen Beethoven's tragen nun Merkmale an sich, welche sie einerseits so unerklärbar lassen, wie andrerseits die Gestaltungen Shakespeare's es für den forschenden Dichter blieben. Während die Macht der Wirkung Beider, wenn auch als verschiedenartig, dennoch wiederum als gleich empfunden werden muss, scheint sich uns bei tieferem Versenken in ihr Wesen, im Betracht der unbegreiflichen Eigenthümlichkeiten dieser Gestal-

tungen, selbst die Verschiedenheit gänzlich aufzuheben, da uns plötzlich die einzige Erklärlichkeit der einen aus der anderen einleuchtet. Führen wir hierfür, als das am schnellsten Fassliche, die Eigenthümlichkeit des Humor's an, und erkennen wir, dass, was uns in den Aeusserungen des Humor's der Shakespear'schen Gestalten oft wie unbegreifliche Zufälligkeit erscheint, sich in den ganz gleichen Zügen der Beethoven'schen Motivengestaltungen als eine natürliche Thatsache von höchster Idealität, nämlich als das Gemüth unabweisslich bestimmende Melodie darstellt. Wir können nicht umhin, hier eine Urverwandschaft anzunehmen, deren richtige Bezeichnung wir finden werden, wenn wir sie nicht zwischen dem Musiker und dem Dichter, sondern zwischen jenem und dem dichterischen Mimen aufsuchen. Während zu Beethoven kein Dichter irgend welcher Kunstepoche gehalten werden kann, muss uns Shakespeare einzig dadurch ihm gleich dünken, dass er wiederum als Dichter uns ein ewiges Problem bleiben würde, wenn wir in ihm nicht vor Allem den dichterischen Mimen erkennen dürften. Das Geheimniss liegt in der Unmittelbarkeit der Darstellung, hier durch Miene und Gebärde, dort durch den lebendigen Ton. Das, was Beide unmittelbar schaffen und gestalten, ist das wirkliche Kunstwerk, welchem der Dichter nur den Plan vorzeichnet, und dieses zwar erst dann mit Erfolg, wenn er ihn selbst der Natur Jener entnommen hat.

Wir fanden, dass das Shakespeare'sche Drama am verständlichsten unter dem Begriffe einer „fixirten mimischen Improvisation“ zu fassen sei; und hatten wir anzunehmen, dass der höchste dichterische Werth, wie er zunächst von der Erhabenheit des Stoffes sich herschreibt, diesem Kunstwerke durch die Erhöhung des Styles jener

Improvisation gesichert werden müsse, so dürften wir nun nicht irren, wenn wir die Möglichkeit einer solchen Erhöhung auf das vollkommen entsprechende Maass einzig von derjenigen Musik erwarten dürfen, welche sich hierzu so verhielte, wie die Beethoven'sche Musik eben zum Shakespeare'schen Drama sich verhält.

Der Punkt, in welchem hier die Schwierigkeit der Verwendung der Beethoven'schen Musik auf das Shakespeare'sche Drama zu erkennen wäre, dürfte andrerseits durch seine Ausgleichung gerade auch zur höchsten Vollendung der musikalischen Form, vermöge ihrer letzten Befreiung von jeder ihr etwa noch anhaftenden Fessel, führen. Was unsre grossen Dichter beim Hinblick auf die Oper noch beängstigte, und was in der Beethoven'schen Instrumentalmusik immer noch deutlich als das Gerüste eines Baues übrig geblieben ist, dessen Grundplan nicht im eigentlichen Wesen der Musik, sondern vielmehr in derselben Tendenz, welche die Opernarie und das Ballettanzstück anordnete, fusst; diese bereits andrerseits durch die Beethoven'sche Melodie so wunderbar lebenvoll überwachsene Quadratur einer konventionellen Tonsatzkonstruktion, würde jetzt vor einer idealen Anordnung von allerhöchster Freiheit vollständig verschwinden können, so dass die Musik nach dieser Seite hin die unbegreiflich lebenvolle Gestalt eines Shakespeare'schen Drama's sich aneignen würde, welche, mit ihrer erhabenen Unregelmässigkeit zu dem antiken Drama gehalten, fast in dem Lichte einer Naturscene gegenüber einem Werke der Architektur erschien, deren sinnvollste Ermesslichkeit nun aber in der unfehlbaren Sicherheit der Wirkung des Kunstwerkes sich kundzugeben hätte. Und hierin läge zugleich die ungemeine Neuheit der Form dieses Kunst-

3*

werkes bezeichnet, welche, wie sie andrerseits als eine ideal natürliche nur unter der Mitwirkung der deutschen Sprache, als der ausgebildetsten der modernen Originalsprachen, denkbar ist, so lange das Urtheil beirren könnte, als ein Maassstab an dasselbe gelegt würde, welchem es eben vollständig entwachsen sein müsste; wogegen der entsprechende neue Maassstab etwa dem Eindrucke entnommen sein könnte, welchen der Glückliche, der diess erlebte, von einer jener unaufgezeichneten Improvisationen des unvergleichlichsten Musikers empfing. Nun soll uns aber der grösste Dramatiker gelehrt haben, auch diese Improvisation zu fixiren, denn im höchsten denkbaren Kunstwerke sollen die erhabensten Inspirationen Beider mit unermesslicher Deutlichkeit fortleben, als das Wesen der Welt, welches es uns im Spiegel der Welt selbst erkennen lässt.

Halten wir nun diese Bezeichnung einer *durch die höchste künstlerische Besonnenheit fixirten mimisch-musikalischen Improvisation von vollendetem dichterischen Werthe* für das von uns in Aussicht genommene Kunstwerk fest, so dürfte sich uns, unter der Anleitung erfahrungsmässiger Wahrnehmungen, auch auf die praktische Seite der Ausführung desselben ein überraschender Lichtblick eröffnen. — In einem sehr wichtigen Sinne konnte, genau genommen, unsren grossen Dichtern vorzüglich es nur darauf ankommen, dem Drama ein erhöhetes Pathos, und für dieses endlich das technische Mittel der bestimmten Fixirung aufzufinden. So bestimmt Shakespeare seinen Styl dem Instinkte der mimischen Kunst selbst entnommen hatte, musste er für die Darstellung seiner Dramen doch an die zufällige grössere oder geringere Begabung seiner Schauspieler gebunden bleiben, welche gewissermaassen

alle Shakespeare's sein mussten, wie er selbst allerdings jederzeit wiederum ganz die dargestellte Person war; und wir haben keinen Grund zu der Annahme, dass sein Genie in den Aufführungen seiner Stücke mehr als nur seinen über das Theater geworfenen eigenen Schatten wiedererkannt haben dürfte. Was unsre grossen Dichter an die Musik so nachdenklich fesselte, war, dass sie reinste Form, und dabei sinnlichste Wahrnehmbarkeit dieser Form war; die abstrakte Zahl der Arithmetik, die Figur der Mathematik, tritt uns hier als das Gefühl unwiderleglich bestimmende Gestalt, nämlich als Melodie entgegen, und diese ist ebenso untrüglich für die sinnliche Widergebung zu fixiren, als dagegen die poetische Diktion der aufgeschriebenen Rede jeder Willkür der Persönlichkeit des Rezitirenden überliefert ist. Was Shakespeare praktisch nicht möglich sein konnte, der Mime jeder seiner Rollen zu sein, diess gelingt dem Tonsetzer mit grösster Bestimmtheit, indem er unmittelbar aus jedem der ausführenden Musiker zu uns spricht. Die Seelenwanderung des Dichters in den Leib des Darstellers geht hier nach unfehlbaren Gesetzen der sichersten Technik vor sich, und der einer technisch korrekten Aufführung seines Werkes den Takt*) gebende Tonsetzer wird so vollständig Eines mit dem ausübenden Musiker, wie diess höchstens von dem bildenden Künstler im Betreffs eines in Farbe oder Stein ausgeführten Werkes ähnlich würde gesagt werden können, wenn von einer Seelenwanderung seinerseits in sein lebloses Material die Rede sein dürfte.

Halten wir zu dieser erstaunlichen Macht des

---

*) Dass dieser Takt der richtige sein muss, hierauf kommt es allerdings so überaus entscheidend an, weil ein unrichtiger Takt den ganzen Zauber sofort aufhebt; worüber ich mich am besonderen Orte desshalb ausführlicher verbreitet habe.

Musikers diejenige Fähigkeit seiner Kunst, welche wir aus den Anfangs erwähnten Erfahrungen erkannten, — nämlich aus diesen, dass selbst eine unbedeutende Musik, sobald sie nicht geradeswegs zu der gemeinen Groteske gewisser heute beliebter Operngenre's ausartet, dem bedeutenden dramatischen Talente anderweitig ihm unerreichbare Leistungen ermöglicht, sowie dass eine edle Musik selbst geringeren dramatischen Talenten Leistungen von anderweitig überhaupt unerreichbarer Art gewissermassen abnöthigt, — so dürfte uns wohl kaum ein Zweifel über den Grund einer völligen Bestürzung ankommen, welche diese Einsicht dem Dichter unserer Zeit hervorruft, sobald er mit den einzig ihm zu Gebote stehenden Mitteln derselben Sprache, in welcher jetzt selbst die Journalartikel zu uns reden, des Drama's in einem edlen Sinne erfolgreich sich zu bemächtigen verlangt. Gerade nach dieser Seite hin müsste aber unsere Annahme der dem musikalisch konzipirten Drama vorbehaltenen höchsten Vollendung eher ermuthigend als niederschlagend einwirken, denn es beträfe hier zunächst die Reinigung eines grossen, vielgestaltigen Kunstgenre's, des Drama's überhaupt, dessen heutige Verirrungen durch die Wirksamkeit der modernen Oper sowohl gesteigert, als aufgedeckt worden sind. Um hierüber zur Klarheit zu gelangen, und um das Feld ihrer künftigen gedeihlichen Produktivität genau abmessen zu können, sollte vielleicht unsern Dramatikern es gerathen dünken müssen, der Abstammung des modernen Theaters nachzugehen, die Wurzel desselben aber nicht im antiken Drama zu suchen, welches in seiner Form ein so bestimmtes Originalprodukt des hellenischen Geistes, seiner Religion, ja seines Staates

ist, dass die Annahme einer Nachahmbarkeit derselben nothwendig zu den grössten Verirrungen führen musste. Die Herkunft des modernen Theaters zeigt uns dagegen auf dem Wege seiner Ausbildung eine solche Fülle vortrefflichster Erzeugnisse von allergrösstem Werthe, dass er füglich wohl ohne Beschämung weiter betreten werden dürfte. Das eigentliche „Theaterstück", im allermodernsten Sinne, hätte gewiss einzig immer die gesunde Grundlage aller weiteren dramatischen Bestrebungen zu sein: um hierin glücklich zu wirken ist es aber zu allernächst nöthig, den Geist der theatralischen Kunst, welche ihre Basis in der mimischen Kunst selbst hat, richtig zu erfassen, und sie nicht für die Ausstaffirung von Tendenzen, sondern zur Abspiegelung wirklich gesehener Lebensbilder zu verwenden. Die Franzosen, welche hierin noch vor Kurzem so Vortreffliches leisteten, beschieden sich allerdings, nicht jedes Jahr einen neuen Molière unter sich zu erwarten; auch für uns dürften die Geburtsstunden neuer Shakespeare nicht in jedem Kalender nachzulesen sein. Handelt es sich endlich um die Befriedigung idealerer Anforderungen, so würde gerade der Wirksamkeit des von uns gemeinten allvermögenden dramatischen Kunstwerkes mit grösserer Sicherheit, als bisher diess möglich war, der Grenzpunkt zu entsehen sein, bis zu welchem diese Forderungen sich zu erheben berechtigt wären. Dieser Punkt würde genau da zu erkennen sein, wo in jenem Kunstwerke der Gesang zum gesprochenen Worte hindrängt. Hiermit sei nun aber keineswegs eine absolut niedrigere Sphäre angezeigt, sondern nur eine durchaus verschiedene, andersartige; und wir dürften uns den Einblick in diese Unterschiedenheit sofort verschaffen, wenn wir gewisse unwillkürliche Nöthi-

gungen zu einem Exzess unserer besten dramatischen Sänger uns vergegenwärtigen, durch welche diese sich getrieben fühlten, ein gewisses entscheidendes Wort mitten aus dem Gesange heraus zu *sprechen*. Hierzu sah sich z. B. die Schröder-Devrient durch eine auf das Furchtbarste gesteigerte Situation der Oper „Fidelio“ gedrängt, wo sie, dem Tyrannen das Pistol vorhaltend, von der Phrase: „noch einen Schritt, und du bist — *todt*“, das letzte Wort plötzlich mit einem grauenvollen Accente der Verzweiflung wirklich — sprach. Die unbeschreibliche Wirkung hiervon äusserte sich auf Jeden wie ein jähes Herausstürzen aus einer Sphäre in die andere, und ihre Erhabenheit bestand darin, dass wir wirklich wie unter einem Blitzesleuchten einen schnellen Einblick in die Natur beider Sphären hatten, von denen die eine eben die ideale, und die andere die reale war. Offenbar war die ideale für einen Moment unfähig eine Last zu tragen, welche sie nach der anderen entlud: da nun hiergegen der namentlich leidenschaftlich erregten Musik so gern ein ihr innewohnendes lediglich pathologisches Element zugesprochen zu werden pflegt, so dürfte es überraschen, gerade an diesem Beispiele zu erkennen, wie zart und von rein idealer Form ihre wirkliche Sphäre ist, weil das reale Schrecken der Wirklichkeit sich nicht in ihr erhalten kann, wogegen allerdings die Seele alles Wirklichen einzig in ihr sich rein ausdrückt. — Offenbar giebt es also eine Seite der Welt, welche uns auf das ernstlichste angeht, und deren schreckenvolle Belehrungen uns einzig auf einem Gebiete der Betrachtung verständlich werden, auf welchem die Musik sich schweigend zu verhalten hat: vielleicht ist dieses Gebiet am sichersten zu ermessen, wenn wir auf ihm von dem ungeheuren

Mimen Shakespeare uns bis auf den Punkt geleiten lassen, wo wir diesen bei der verzweiflungsvollen Ermüdung angekommen sehen, welche wir als den Grund seines frühzeitigen Zurücktrittes vom Theater annehmen zu müssen glaubten. Dieses Gebiet dürfte, wenn auch nicht als der Boden, so doch als die Erscheinung der Geschichte am sichersten zu bezeichnen sein. Ihren realen Werth für die menschliche Erkenntniss anschaulich auszubeuten, wird stets nur dem Dichter überlassen bleiben müssen.

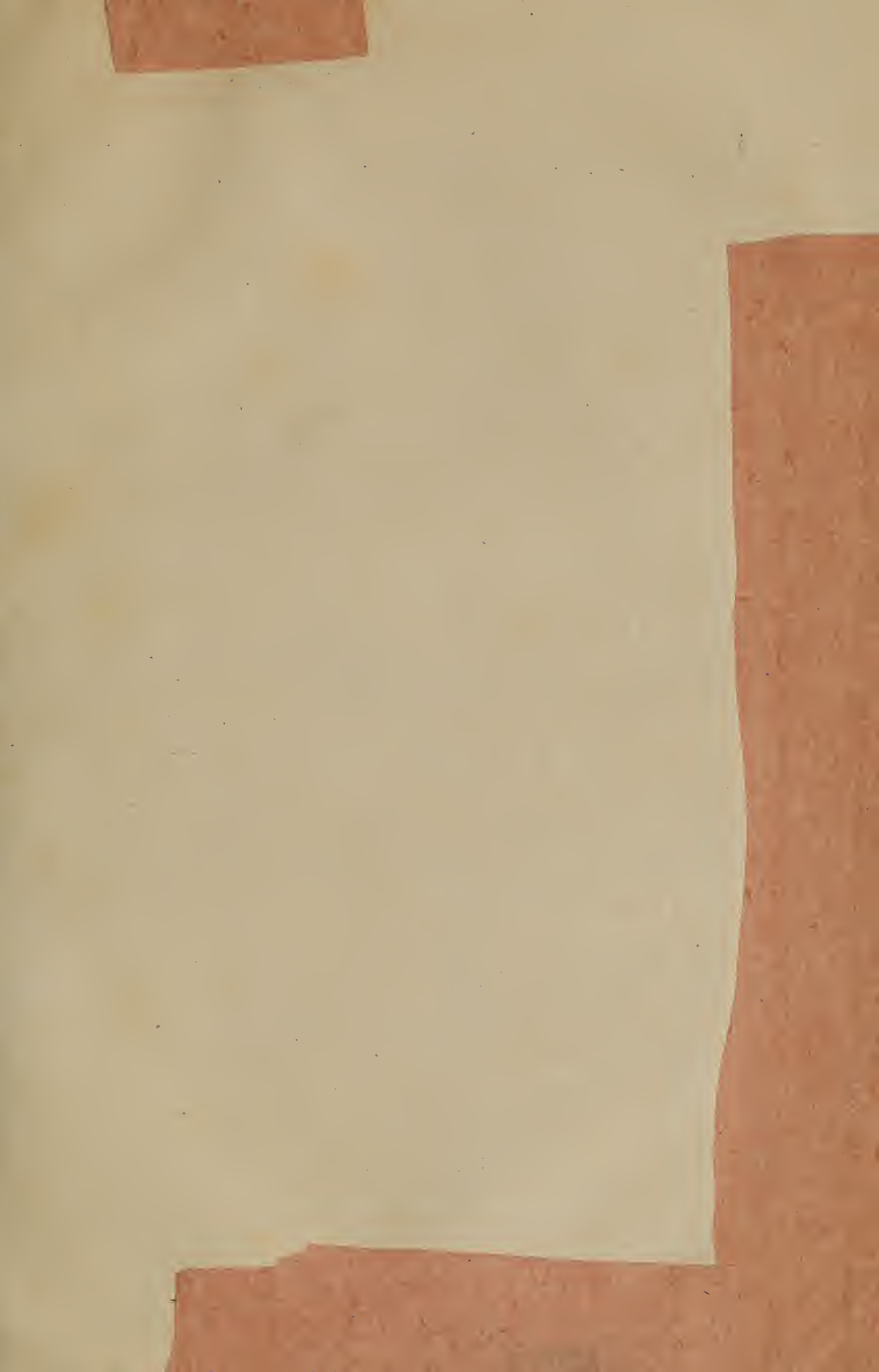
Eine so wichtige und klärende Einwirkung, wie wir sie hier in den alleräussersten Umrissen eben nur anzudeuten unternehmen konnten, und zwar eine Einwirkung nicht bloss auf die ihm zunächst verwandten Genres des Dramas, sondern auf alle im tiefsten Grunde auf das Drama sich beziehenden Kunstzweige, könnte dem von uns gemeinten musikalisch konzipirten und ausgeführten dramatischen Kunstwerke allerdings nur dann aber ermöglicht werden, wenn es bei seiner Vorführung vor das Publikum in einer seiner eigenen Natur glücklich entsprechenden Weise auch äusserlich klar sich abzeichnen, und der Beurtheilung seiner Eigenschaften hierdurch die nöthige Unbefangenheit erleichtern könnte. Es ist der „Oper" so nahe verwandt, dass wir es geradeweges als die erreichte Bestimmung derselben für unsre gegenwärtige Betrachtung zu bezeichnen uns berechtigt fühlen konnten: keine der uns aufgegangenen Möglichkeiten hätte uns einleuchtend werden dürfen, wenn sie nicht in der Oper im Allgemeinen, und in den vorzüglichsten Werken grosser Opernkomponisten im Besonderen, für uns zu Tage getreten wäre. Ganz gewiss war es auch nur der Geist der Musik, welcher in immer reicherer

Entwickelung auch die Oper einzig dergestalt beeinflusste, dass jene Möglichkeiten ihr entsehen werden konnten. Wollen wir uns daher wiederum die Entwürdigung erklären, welcher die Oper zugeführt worden ist, so haben wir den Grund hiervon zunächst gewiss auch nur wieder in den Eigenschaften der Musik zu suchen. Wie in der Malerei, und selbst in der Architektur, das „Reizende“ an die Stelle des „Schönen“ treten konnte, so war es der Musik nicht minder vorbehalten, aus einer erhabenen zu einer bloss gefälligen Kunst zu werden. War ihre Sphäre die der reinsten Idealität, und bestimmte sie unser Gemüth so tief beruhigend und von jeder beängstigenden Vorstellung der Realität befreiend dadurch, dass sie sich uns nur als reine Form zeigte, so dass, was diese zu trüben drohte, von ihr abfiel oder entfernt gehalten werden musste, so konnte eben diese reine Form, wo sie nicht in ein ganz ihr entsprechendes Verhältniss gesetzt wurde, leicht nur als zu anmuthigem Spielwerk tauglich erscheinen, und in diesem Sinne einzig verwendet werden, sobald sie in einer so unklaren Sphäre, wie die Operngrundlage sie einzig darbieten konnte, schliesslich bloss als oberflächliche Gehör- oder Gefühlsreizung zu wirken berufen war.

Hierüber haben wir uns an diesem Orte jedoch weniger zu verbreiten, da wir von der Anklage der Wirksamkeit und des Einflusses der Oper ausgingen, welche wir ihrer üblen Bedeutung nach mit Nichts besser bezeichnen können, als durch die Hinweisung auf die allgemein bestätigte Erfahrung, dass das heutige Theater von den wahrhaft Gebildeten der Nation, welche einst auch ihm hoffnungsvoll sich zuwendeten, längst aufgegeben und einer intensiven Unbeachtung überliefert worden ist. Sollten wir daher

wünschen müssen, das von uns gemeinte Kunstwerk einer ihm einzig wiederum erspriesslichen richtigen Beachtung Derjenigen, welche sich vom heutigen Theater mit ernstem Unmuthe abwendeten, zuzuführen, so dürfte dies nur ausserhalb jeder Berührung mit eben diesem Theater möglich werden. Der neutrale Boden hierfür, wenn er auch in örtlicher Beziehung gänzlich von dem Gebiete der Wirksamkeit unsrer Theater ausgeschieden sein müsste, würde aber doch nur dann wiederum fruchtbringend sich erweisen können, wenn er von den wirklichen Elementen der mimischen und musikalischen Kunst unserer Theater, wie sie hier andrerseits selbständig sich entwickelt haben, genährt würde. In diesen liegt immer nur einzig und allein das wirklich ergiebige Material für wahrhafte dramatische Kunst vor; jeder Versuch andrer Art würde, anstatt zur Kunst, zu einer affektirten Künstlichkeit führen. Unsre Schauspieler, Sänger und Musiker sind es, auf deren eigensten Instinkten alle Hoffnung selbst für die Erreichung von Kunstzwecken, die ihnen zunächst gänzlich unverständlich sein müssen, beruhen kann; denn nur sie können die einzigen sein, denen diese Zwecke wiederum am schnellsten klar werden, sobald ihr Instinkt richtig auf ihre Erkenntniss geleitet wird. Dass dieser durch die Tendenz unsrer Theater hiergegen nur auf die Ausbildung der übelsten Anlagen des theatralischen Kunsttriebes hingeleitet war, dies ist es aber, was uns eben den Wunsch eingeben muss, diese andrerseits unersetzlichen Kunstkräfte wenigstens periodisch dem Einflusse jener Tendenz zu entreissen, um sie in eine Uebung ihrer guten Anlagen zu versetzen, welche sie schnell und entscheidend der Verwirklichung unsres Kunstwerkes dienlich machen würde. Denn nur aus dem eigenthümlichen Willen

dieser, in ihrem missleiteten Gebahren so sonderbar sich ausnehmenden, mimischen Genossenschaft kann, wie von je die vorzüglichsten dramatischen Erscheinungen aus ihr hervorgingen, auch jetzt das von uns gemeinte vollendetste Drama emporwachsen. Weniger durch sie, als durch diejenigen, welche ohne allen Beruf hierzu sie hisher leiteten, ist der Verfall der theatralischen Kunst unsrer Zeit herbeigeführt worden. Wenn wir Dasjenige bezeichnen wollen, was auf deutschem Boden als das des Ruhmes der grossen Siege unsrer Tage Unwürdigste sich bezeigt und fortgesetzt bewährt, so müssen wir auf dieses *Theater* weisen, dessen Tendenz sich laut und kühn als den Verräther deutscher Ehre bekennt. Wer mit irgend welchem Trachten dieser Tendenz sich anschliessen wollte, müsste einer Verwirrung des Urtheils über sich verfallen, durch welche er nothwendig einer Sphäre unsrer Oeffentlichkeit von allerbedenklichster Beschaffenheit zugetheilt würde, aus welcher zur reinen Kunstsphäre aufzutauchen, etwa so schwer und abmühend sein müsste, als wie aus der Oper zu dem von uns bezeichneten idealen Drama zu gelangen. Gewiss ist aber, dass, wenn nach Schiller's, hier ungenau dünkendem Ausspruche, die Kunst nur durch die Künstler gefallen sein soll, sie jedenfalls *nur durch die Künstler emporgerichtet* werden kann, nicht aber durch Diejenigen, durch deren Gefallen an der Kunst diese entehrt worden ist. *Zu jener Emporrichtung der Kunst durch die Künstler aber auch von aussen her behilflich zu sein, diess wäre die nationale Sühne für das nationale Verbrechen der Wirksamkeit des jetzigen deutschen Theaters*



LEIPZIG. C. G. NAUMANN.